

Sertão-Quebec: geopoética cinematográfica na obra de Glauber Rocha e Pierre Perrault

Sertão-Quebec: geopoetic film in the work of Glauber Rocha and Pierre Perrault

Claudio Cledson Novaes¹

Submetido em 26 de setembro e aprovado em 4 de novembro de 2015.

Resumo: Analisamos os discursos geopoéticos da cinematografia moderna na política dos autores disseminados pela revista *Cahiers du Cinéma*, tomando como objeto de estudo os cinemas novos e os desdobramentos ideológicos do cinema clássico nas obras de Glauber Rocha e Pierre Perrault ; observamos os deslocamentos imaginários das sociedades pós-coloniais, a partir dos anos 1950 e 1960, que modificaram a visibilidade tradicional sobre os territórios de identidades das nações periféricas na indústria cultural.

Palavras-chave: Sertão. Quebec. Cinema. Política dos autores. Glauber Rocha. Pierre Perrault.

Abstract: This study analyses the geopoetic discourses of modern cinematography through the authors policy spread by *Cahiers du Cinéma* magazine, taking as object study the New Cinema movements and the ideological unfoldings of the Classic Cinema in the works of Glauber Rocha and Pierre Perrault ; also the imaginary displacements of the post colonial societies, from the years 1950 and 1960 that modified the traditional visibility over the identity territories of the peripheral nations in the cultural industry are here observed.

Key Words: Wilderness. Quebec. Cinema. Authors policy. Glauber Rocha. Pierre Perrault.

Problematizamos neste artigo os espaços geográficos representados por duas poéticas de territórios identitários americanos: 1) a poética do cinema canadense, apresentando o território identitário quebequense, pelo enfoque da *performance* poética da oralidade francófona na obra do cineasta, poeta e intelectual Pierre Perrault ; 2) a poética do cinemanovismo brasileiro visto pelos manifestos políticos de Glauber Rocha, pensador, escritor e cineasta que desloca o território identitário nacional brasileiro para suas alegorias cinematográficas universais focadas a partir do sertão nordestino.

Os manifestos desses dois intelectuais, escritores e cineastas são aqui analisados a partir de dois documentos históricos fundamentais para a compreensão dos seus modelos de cinema e como eles representam o imaginário moderno das políticas culturais pós-coloniais dos anos 1960. As lideranças destes cineastas em seus discursos balizaram os projetos de intelectuais e artistas engajados na modernização cultural de nações periféricas, desconstruindo hierarquias globais e contrapondo as suas escrituras fílmicas e seus manifestos aos modelos clássicos dos cinemas hegemônicos, afastando-se da perspectiva naturalista cinematográfica tradicional focada na obstrução da subjetividade. Eles descontrolam as abstrações do olhar pretensamente objetivo da técnica clássica que produzia as imagens identitárias por um modelo de verdade positivista. Como escreve Andre Bazin (BAZIN, 2002), a contribuição do cinema neorrealista italiano para os cinemas modernos foi justamente colocar em suspensão as convenções clássicas do realismo fotográfico, desmistificando o poder totalizador da técnica, ao produzir imagens como se fosse repetição da realidade:

Ainsi le plus réaliste de tous les arts partage cependant le sort commun. Il ne peut saisir la réalité tout entière, elle lui échappe nécessairement de quelque côté. Sans doute un progrès technique peut, quand l'usage en est bon, resserrer

les mailles du filet, mais il faut toujours plus ou moins choisir entre telle ou telle réalité. (BAZIN, 2002, p. 272).

As histórias do cinema quebequense e a do cinema brasileiro se aproximam nesta perspectiva do neorrealismo encenado por cineastas nacionais, contestadores da exuberância conservadora da técnica e da consciência colonizada pela estética clássica. Para a leitura comparada destas poéticas tomamos os documentos : *Lettre de Montréal*, texto escrito por Pierre Perrault, publicado na *Revue Cahiers du Cinéma*, número 194, de outubro de 1967, que é a análise contundente da geopoética do cinema mundial escrita a partir da avaliação do cineasta sobre os filmes exibidos no Festival de Cinema de Montreal ocorrido neste mesmo ano ; o outro documento analisado é o manifesto do cineasta brasileiro Glauber Rocha, que faz também a análise das ebulições geoculturais do Cinema Novo no Brasil no texto intitulado : « *Cela s'appelle l'aurore* », publicado na *Revue Cahiers du Cinéma*, número 195, o número seguinte ao da publicação da *Lettre* do cineasta canadense.

Para ilustrar a nossa reflexão sobre os documentos escritos pelos cineastas, analisaremos alguns fragmentos dos seus filmes mais emblemáticos como modelos da política dos autores dos cinemas novos, pois são obras que ainda hoje repercutem no imaginário cinematográfico mundial como os mais significativos momentos da revolução cinematográfica moderna. Estes cineastas modificaram as imagens da geopolítica mundial, a partir de um cinema de intervenção engajado nas transformações identitárias do mundo pós-segunda guerra mundial, trazendo para o discurso das artes cinematográficas nacionalistas as estratégias discursivas pós-coloniais, que repercutiam nas ciências sociais e nas demais artes. O cinemanovismo busca novos modelos de interpretação sociológica, antropológica e histórica pós-estruturalistas para a reconfiguração das imagens dos territórios identitários subalternos.

Os estudos comparados entre Canadá e Brasil nos anos 1960 apresentam uma visão de dois territórios com conflitos identitários interiores, e com realidades cotidianas praticamente desconhecidas entre um país e outro. As relações políticas e culturais entre as duas nações foram mais precárias, mas há algumas décadas os contatos foram intensificados, porém os diálogos não são sempre visíveis. Muitas vezes, eles ocorrem fora dos eixos convencionais dos intercâmbios dos organismos oficiais, mas pelos discursos subliminares das artes, que rompem as fronteiras geográficas. As manifestações cinematográficas atuais entre Brasil e Canadá são intensas, aproveitando acordos bilaterais no setor de audiovisual, principalmente no setor televisivo. Mas, para além dos acordos comerciais, os intercâmbios acadêmicos e intelectuais possibilitaram a potência de diálogos que ocorrem na invisibilidade dos movimentos interculturais.

Os autores dos cinemas novos fizeram intercâmbios culturais para aproximar as duas nações por suas diferenças, como é o caso da aproximação possível entre os discursos nos textos de Pierre Perrault e Glauber Rocha, a despeito da distância geopolítica e cultural entre os dois cineastas.

O inquieto Glauber Rocha frequentou o Festival de Cinema de Montreal e teve em seus planos de cineasta mundial filmar no Canadá. Mesmo sendo perceptível em seus textos que o seu conhecimento sobre o cinema canadense era apenas um apêndice em sua monumental erudição sobre os cinemas novos mundiais, podemos perceber também que ele vê com clareza a potência revolucionária do cinema nacionalista do Quebec. Em seu livro *Revolução do Cinema Novo*, Glauber Rocha passa em revista toda a história do cinema e escreve um verbete no qual faz a sua definição do « cinema verdade » como sendo o cinema canadense por excelência (ROCHA, 2004). O cineasta e crítico brasileiro resume o cinema no Canadá a este movimento e acena em sua observação um gesto das políticas dos

autores, ao afirmar que nem tudo que se filmava antes era cinema, pois o cinema deve ser entendido pelo valor do seu discurso identitário. Esta é a mesma estratégia adotada por ele para a construção do conceito de Cinema Novo no Brasil, apresentando o movimento como o verdadeiro surgimento do cinema nacional. Vejamos o que diz o crítico brasileiro sobre o cinema moderno no Canadá:

Não poderia encerrar esta exposição sem falar no movimento canadense, pois o *cinema-verdade* é o cinema canadense. O cinema canadense é estatizado pelo *National Film Board* e é exclusivamente dedicado ao desenvolvimento do *cinema-verdade*. Há uma escola do *cinema-verdade*, há um adestramento à fotografia, ao som; e, como o cinema canadense tem uma força de controle estatal sobre a TV, o *cinema-verdade* domina praticamente a TV e todos os novos cineastas canadenses são cineastas do *cinema-verdade*. Então encontramos no mundo um país novo onde o cinema novo surgiu e esse cinema novo é exclusivamente o *cinema-verdade*. Não há notícias de que o Canadá produza filmes de ficção, e mesmo aqueles filmes de ficção, como é o caso do recente *As adolescentes (La fleur de l'âge ou les Adolescentes)*, realizado por várias nações (França, Japão...), o episódio canadense, de ficção, parte de um método de *cinema-verdade*. **Isso me parece muito importante para uma nova nação, em desenvolvimento como o Canadá. Importante também no caso do Brasil (grifo nosso).** (ROCHA, 2004, p. 73-74).

Destacamos o final da afirmação de Glauber Rocha, pois ela nos parece a chave para a aproximação real e simbólica entre as identidades pós-coloniais do Canadá e do Brasil numa concepção dialógica para além do processo histórico e cultural patrocinado pelas políticas convencionais de acordos entre Estados. O *líder* do Cinema Novo brasileiro está de forma subliminar indicando em sua análise uma estratégia estética para os novos cinemas nacionais, ao mesmo tempo em que afirma que a identidade cinematográfica de cada país deve ser produto de invenção local em diálogo com outras nações subalternas, ou com os enclaves locais subalternizados

no interior das nações desenvolvidas, ou em desenvolvimento, o que remete imediatamente para a relação do Sertão com o Brasil e do Quebec com o Canadá.

Da mesma forma, utilizando suas metáforas locais, Pierre Perrault faz a análise global do cinema em sua *Lettre de Montréal*, apontando para o desenvolvimento dos cinemas novos no mundo como uma luta contra um cinema que, segundo ele, « ennuie depuis toujours avec ses histoires de noyés » (PERRAULT, 2001, p. 115), e, analisando a mudança da representação nos cinemas novos, a partir de um comentário ao filme de Glauber Rocha exibido no Festival de Montreal, ele também escreve: « quand je vois *Terre en transes* de Glauber Rocha, je pousse un soupir de soulagement » (PERRAULT, 2001, p. 124).

É evidente que as metáforas do crítico canadense para descrever a novidade das imagens do filme do brasileiro são completamente diferentes daquelas que a crítica no Brasil elege para entender as alegorias nacionais no filme de Glauber Rocha. Mas, o importante é o tom contundente que aproxima os discursos dos dois cineastas, ao analisarem as produções dos cinemas novos nacionais do Canadá e do Brasil, o que indica a construção de uma ponte ideológica intensa entre os dois cineastas ao despertarem os seus leitores para os cinemas novos, a partir de aspectos da geopolítica cinematográfica nacionalista do período e que ainda hoje soam como vozes emblemáticas para reconhecermos as figurações identitárias nas duas nações: Sertão-Brasil e Quebec-Canadá.

Os diálogos interculturais desta natureza transcendem as fronteiras comunicativas tradicionais e mobilizam as políticas culturais entre os Estados, pois os movimentos entre culturas assumem sentidos para além dos modelos tradicionais das interações comunicativas e podem ser vizibilizados nas formas diretas ou indiretas das representações cinematográficas.

Os manifestos sobre os cinemas novos escritos pelo cineasta canadense e pelo brasileiro aproximam as distâncias geográficas e as diferenças poéticas se tornam similares pelo jogo da alteridade radical engendrada nas diferentes imagens fílmicas das duas nações. A ética do colonizado é aprofundar as performances culturais como estratégias das lutas nos embates estéticos locais para a descolonização das memórias disseminadas globalmente pelo imaginário do cinema clássico.

Em sua *Lettre de Montréal*, Pierre Perrault, ao avaliar a contribuição dos cinemas nacionais alternativos, até ali pouco compreendidos pela indústria cultural e pelos júris dos festivais, exatamente por fugirem dos modelos de pensamentos tradicionais da imagem em movimento, ele afirma que o principal elemento dos cinemas novos é a coragem de arriscar tudo sem esperar que o modelo venha pronto. Ao contrário, para ele o filme revolucionário deve ser um jogo de imagens contra todas as regras e os cineastas devem forçar a mão para realizar um cinema « qui laisse à entendre » (PERRAULT, 2001, p. 115).

Glauber Rocha também retoma esta mesma fórmula da mão livre no cinema nacional independente no Brasil, para criar a sua expressão que ficou famosa no projeto dos cinemanovistas: « uma câmera na mão e uma ideia na cabeça ». Com isto, ele desmistifica no Brasil as fórmulas da perfeição estética patrocinadas pela grande indústria hegemônica do audiovisual; justamente o motivo pelo qual Pierre Perrault diz ter sido arrebatado pela novidade do filme do cineasta brasileiro no festival. Glauber Rocha, em « *Cela s'appelle l'aurore* », afirma:

Ces films qui viennent d'Asie, d'Afrique ou d'Amérique latine, sont des films de l'inconfort. Tout commence avec le matériel : des caméras et des laboratoires de seconde qualité, dont une photographie sale, un dialogue marmonné, du bruit, des accidents dans le montage, les parties graphiques (génériques et intertitres) sans netteté. (ROCHA, 2001, p. 205).

Na transcrição das sequências cinematográficas do filme de Glauber Rocha pelo cineasta quebequense em seu comentário, observamos que aparecem as imagens dos estereótipos congelados nos olhos do estrangeiro devido aos tantos filmes sobre a violência do Sertão. Mas o olhar em diálogo entre os cineastas mobiliza a política dos autores dos cinemas novos mundiais e descongela estas imagens tradicionais com a força do imaginário poético em personagens trágicos e líricos desterritorializados encenados por Glauber Rocha e percebidos por Pierre Perrault no filme *Terra em Transe* (1967), que encena um Brasil típico, utópico e distópico, simultaneamente.

Nas obras fílmicas e nos manifestos literários destes dois autores o diálogo com o espectador e leitor torna o discurso ativo e mobilizado pela mensagem geopolítica; um concebendo o Sertão-mundo brasileiro e o outro encenando o mundo francófono canadense do Quebec ficcional e documental, ambos acionando os dispositivos da memória coletiva. Como diz Pierre Perrault sobre sua obra exibida no festival, « le film était tiré de la substance même de la foule et parvenait à lui faire prendre une conscience collective de sa propre existence... et de son identité » (PERRAULT, 2001, p. 122).

O deslocamento imaginário realizado pelos cinemas novos para Glauber Rocha expõe as contradições éticas nacionais e os paradoxos estéticos nas imagens do seu cinema, como fica evidente na sua apropriação do cinema clássico, mas desnortando o espectador com áudios imperfeitos e imagens sujas e mal-focadas em filmes como *Terra em Transe*; ou ainda quando ele radicaliza os personagens em trânsitos e transes identitários da estética sertaneja no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969).

Em seu artigo « *Cela s'appelle l'aurore* » Glauber Rocha explica estes deslocamentos antropofágicos do Cinema Novo, dando algumas

pistas alegóricas dos seus filmes, associando seu modelo cinematográfico ao caráter revolucionário tricontinental do guerrilheiro Che Guevara. Ele compara o domínio técnico e o imaginário industrial do cinema de Hollywood ao domínio militar do Pentágono, afirmando que « aucun cinéaste n'est suffisamment libre (...) non qu'il soit prisonnier de la censure ou des engagements financiers : prisonnier jusqu'à ce qu'il découvre en lui l'homme de trois continents. Cette idée seule le libère car la perspective d'un échec individuel s'y dilue » (ROCHA, 2001, p. 206).

Outra alegoria libertária do cinema brasileiro acionada por Glauber Rocha é a herança cultural portuguesa, considerada por ele mais cínica do que a espanhola, o que permite expressões menos exaltadas e sem os complexos dos outros cinemas latinos, como o mexicano. Segundo ele, « les cinéastes brésiliens indépendants en perdirent-ils le respect pour le cinéma » (ROCHA, 2001, p. 208). É este tom irresponsável ou irracional dos cinemas novos que aparece na avaliação de Pierre Perrault em sua *Lettre de Montréal* sobre os cinemas revolucionários ; e Glauber Rocha acrescenta a este sentimento uma motivação política entranhada nas memórias pós-coloniais. O cineasta brasileiro avança no campo geopoético da história do cinema comentada por Pierre Perrault e chega ao campo geopolítico filosófico e psicanalítico na proposta de descolonização da memória em seu manifesto. Esta é a experiência radicalmente política da obra de Glauber Rocha, como ele descreve no manifesto, a alegoria da expropriação da técnica colocada a serviço do cinema revolucionário como representante da subalternidade. Para ele, « la technique du cinéma passé et présent du monde développé m'intéresse dans la mesure où je peux 'l'instrumentaliser', de même que le cinéma américain fut 'instrumentalisé' par quelques cinéastes européens » (ROCHA, 2001, p. 211).

No intuito de explicar o método cinematográfico antropofágico que remonta aos movimentos modernistas da literatura brasileira, Glauber

Rocha sublinha ainda em seu texto:

J'entends l'application en tant que méthode de certaines clés de la technique cinématographique, transcendant l'esprit de chaque auteur et se fondant sur le vocabulaire du cinéma : si je filme un cangaceiro dans le désert, s'inclut à l'opération un découpage-montage déterminé, fondé sur le western, et qui tient davantage au western qu'à Ford ou Hawks. Dans le cas contraire, l'imitation naît d'une attitude passive face au cinéma, d'un besoin de se sauver par le langage établi, tout en croyant qu'en se réfugiant dans l'imitation on sauve le film. (ROCHA, 2001, p. 211).

Esta perspectiva de instrumentalização da técnica é a potência maior do diálogo entre os dois cineastas. Apesar dos poucos, ou talvez nenhum contato pessoal entre eles, Glauber Rocha e Pierre Perrault se expressam com a fraternidade do pertencimento a uma mesma pátria geopoética cinematográfica. Os seus textos aqui analisados travam um diálogo fundamental para compreendermos o movimento estético e político transnacional que modificou radicalmente a percepção do mundo sobre o Quebec e sobre o Brasil nos filmes dos cinemas novos nacionais que ocuparam o espaço do cinema clássico nos festivais internacionais dos anos 1960.

Ainda hoje suas obras reverberam como impactantes para as críticas nacionalistas que buscam a compreensão dos fenômenos identitários nas *performances* geopoéticas da contemporaneidade nas narrativas cinematográficas.

O diálogo subliminar entre Pierre Perrault e Glauber Rocha sobre as sociedades nacionais renascidas nas representações dos cinemas novos lançam novas perspectivas para a reflexão sobre as dimensões da transculturalidade como estratégia crítica para problematizarmos temas em evidência na conjuntura atual das nações pós-coloniais, como as violências reais e simbólicas das comunidades locais, e como elas são apresentadas

nas cinematografias mundiais.

O impacto do « cinema-direto » de Pierre Perrault no imaginário do Quebec também mereceu a sua reflexão na *Lettre de Montréal*, ao explicar a força explosiva da configuração dos seus personagens documentais com base epistemológica e sociológica na modernidade pós-colonial; as mesmas referências tomadas por Glauber Rocha para explicar o Cinema Novo em « *Cela s'appelle l'aurore* ». Para o cineasta canadense:

Le film parvient à cette intensité qu'on pourrait dire sociologique dans la mesure où la foule contient en elle-même cette sorte d'intelligence explosive qu'on appelle le goût de la liberté. L'absence de liberté ne suffit pas à donner la passion de la liberté qui est un fruit de l'intelligence. Ici, l'intelligence a été longtemps sous-alimentée par le grégorien. Elle ne produisait pas de fruits, ni films, ni livres, seulement des églises et des missionnaires, ni passions, mais des fiches et des cantiques. C'est à cette intelligence à vif que Le Règne du Juor s'adressait. (PERRAULT, 2001, pp. 122-123).

Lettre de Montréal e « *Cela s'appelle l'aurore* » são dois documentos na História do Cinema Mundial, que, para além de registros históricos do pensamento crítico de seus autores, Pierre Perrault e Glauber Rocha, são discursos que se inscrevem na memória do mundo contemporâneo como diálogo de importância fundamental para os movimentos culturais contemporâneos que reinventam no imaginário geopoético cinematográfico as sociedades e suas identidades.

Referências

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris: Les Éditions du Cerf, 2002.

PERRAULT, Pierre. « Lettre de Montréal ». *Années 60 - Nouveaux cinémas, nouvelle critique*. Petite anthologie des Cahiers du cinéma VIII,

Paris, pp. 112-125, 2001.

PERRAULT, Pierre. *La Trilogie de l'Île-aux-Coudres* – textes et témoignages. L'œuvre de Pierre Perrault v. 1. Montreal : ONF, 2007. Collection Mémoire.

ROCHA, Glauber. « Cela s'appelle l'aurore ». *Années 60 - Nouveaux cinémas, nouvelle critique*. Petite anthologie des Cahiers du cinéma VIII, Paris, pp. 205-213, 2001.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

Nota

¹ Universidade Estadual de Feira de Santana – Feira de Santana, Bahia, Brasil. E-mail: ccnovaes.uefs@gmail.com .